



**You have downloaded a document from  
RE-BUS  
repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Ja" poetyckie Słowackiego - próba ujęcia konstelacyjnego

**Author:** Leszek Zwierzyński

**Citation style:** Zwierzyński Leszek (2013). "Ja" poetyckie Słowackiego - próba ujęcia konstelacyjnego. W: A. Dębska-Kossakowska, P. Paszek, L. Zwierzyński (red.), "Zanikanie i istnienie niepełne : w labiryntach romantycznej i współczesnej podmiotowości" (S. 15-52). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Leszek Zwierzyński

## „Ja” poetyckie Słowackiego – próba ujęcia konstelacyjnego

### I.

Chciałbym jeszcze raz przyjrzeć się podmiotowi poezji Słowackiego. Skupić się jednak nie na modelowym centrum podmiotowości, lecz na konkretnych poetyckich wcieleniach „ja”; szczególnie na zjawiskach niestandardowych, pogranicznych, nawet marginalnych. Celem jest wyprowadzenie obrazu „ja” genezyjskiego z najszerzej, horyzontalnej płaszczyzny istoczenia się zjawisk podmiotowych w poezji Słowackiego (uprzedniej względem jakiegokolwiek hierarchizacji, wertykalnego strukturalizowania) i zarysowanie tegoż obrazu w postaci maksymalnie otwartej i dynamicznej<sup>1</sup>.

Najważniejszą właściwość „ja” poetyckiego (każdego, choć w romantyzmie może wyraźniej to widoczne) stanowi jego dwistość: to, że jest ono złożeniem, splotem „ja” bytowego i „ja” tekstowego. Z jednej strony mówimy o podmiocie jako czymś

---

<sup>1</sup> Tak nakreślony cel sprawia, że niniejszy opis przybierze postać swoistej „łańcuszowości”. Nie będzie też możliwe pełne scharakteryzowanie występujących w nim fenomenów, gdyż to wymagałoby niekiedy zdecydowanie bardziej systematycznych i zasadniczych badań, a także szerszych opisów, co w tym jednak rekonesansowym tekście okazuje się raczej niemożliwe. Stąd swoista egzemplaryczność opisu – jakiś tekst, zjawisko będzie szkicowo zanalizowane, tak aby maksymalnie rozszerzyć zakres uwzględnianych rysów, postaci „ja”, szczególnie tej mało dostrzeganej, innej strony podmiotowości genezyjskiej.

bytowym – modelu, koncepcji, idei podmiotowości, która stoi u podstaw kształtu „ja” w utworze<sup>2</sup>. Owe modele, koncepcje podmiotu krystalizują się w przestrzeni kultury, w kolejnych stadiach jej rozwoju (a także rozwoju filozofii, teologii, psychologii), w powiązaniu ze zjawiskami wydarzającego się Bytu<sup>3</sup>. Z drugiej strony w płaszczyźnie samej poezji stwarzane są tekstowe formy, postaci podmiotu. Funkcjonuje tu zawsze podstawowy model: „ja” empiryczne (jako punkt wyjścia) i stwarzane, konstruowane „ja” tekstowe. Różnie kształtują się relacje między nimi, zmienia się też status „ja” tekstowego. Wydaje się również, że tworzy ono jakieś dalsze swe odniesienie – zarys, domysł pełniejszego sensu, możliwość całościowej konceptualizacji. Znakomity tropiczny model funkcjonowania takiej podmiotowości zaproponował Ryszard Nycz<sup>4</sup>.

Modernistyczna przemiana podmiotowości polega w jego ujęciu na stopniowym przejściu od modelu symbolicznego, w którym „ja” autorskie odnajduje (lub stwarza) swoje głębsze, prawdziwe „ja”, do kolejnych, coraz bardziej rozwarstwionych kształtów „ja” tekstowego, w których nie istnieje żaden głębszy poziom bytowy. Rzeczywiste rozwarstwienie podmiotu następuje w figurze alegorii: „ja” ulega decentralizacji, wyraźna jest zasada horyzontalności – nawet, jeżeli udaje się stworzyć, doczepić nową, odkrytą cząstkę „ja”, wszystko dzieje się w jednej płasz-

---

<sup>2</sup> W zaistnieniu, konkretyzacji, przejawianiu się owej bytowości, „ja” utworu uczestniczy. To „ja” bytowe poezji nie jest oczywiście tożsame z „ja” empirycznym „ja” tekstowego, które mimo iż reprezentuje „ja” autora, w utworze jest tylko czymś potencjalnym, pozatekstowym; założonym, lecz bezpośrednio niedostępnym odniesieniem.

<sup>3</sup> Jest oczywiście wiele ujęć takiego wymiaru podmiotu. Przykładowo, przytoczyć można choćby Bukowskiego, Trzynaśdłowskiego. Z obszerniejszych prac: Guardini, Crosby. Jest też sporo teorii konkretnych filozofów. Ale także liczne ujęcia filologiczne poezji Słowackiego (Pawlikowski, Kleiner, Opacki, Piwińska, Ławski, Stanisław, Nawarecka...). Ostatnio Jacek Łukasiewicz w książce o podmiotowości Różewicza wieloaspektowo opisuje obie strony podmiotowości (J. ŁUKASIEWICZ: *TR*. Kraków 2012).

<sup>4</sup> R. NYCH: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: IDEM: *Język modernizmu*. Wrocław 1997.

czyźnie. Zanikają także wzory scalenia „ja” tekstowego w całość. Dalsze procesy destrukcji obserwowalne są w figurze ironii, radykalizującej rozwarstwienie w działaniu zasady sprzeczności, niezgodności między częstkami „ja” tekstowego, nie jest ono też ocaleniem tożsamości, włada nim bowiem bezosobowy system języka; w *syллеpsis* prowadzi to do całkowitej utraty „ja”, jej odsubstancjalizowania w wyniku zanikania samoistności bytu pozatekstowego. Proces modernizacji prowadzi więc do całkowitej destrukcji, zaniku tożsamości i odrębności „ja”<sup>5</sup>.

Model bardzo ciekawy i twórczy, jednak mimo uwzględnienia licznych figur nie opisuje on w pełni tego, co dzieje się w wymiarze wertykalnym – poziomów podmiotowości. Jest to niewątpliwie właściwość samego modelu, trzeba jednak wyraźnie rozgraniczyć dwa sposoby istnienia poziomów podmiotowości. Pierwszy dotyczy modelu bytowego (romantyczna powierzchnia/głębina); w opisie podmiotowości modernistycznej Nycz wskazuje model horyzontalny. Ale drugi – wertykalność opisana w strukturalnym modelu Janusza Sławińskiego (rozwinętem przez Aleksandrę Okopień-Sławińską) – ma sens praktyczny, jest sposobem opisu (autor biograficzny – podmiot czynności twórczych – podmiot liryczny)<sup>6</sup>. Niewątpliwie autor pisząc, stwarza swoje piszące oblicze („ja” autorskie), a pisząc konkretny utwór, musi w owym tekście stworzyć jakiś kształt mówienia („ja” liryczne, „ja” mówiące). Często to „ja” mówiące krystalizuje swoje rysy wewnątrz utworu, czasem w postaci konkretnego bohatera lirycznego. W centrum poezji znajduje się (i tworzy jej niezbywalną płaszczyznę) „ja” mówiące, ale ruch wertykalny między poziomami podmiotowości poetyckiej tworzy zespół niezwykle ważnych zjawisk, jawną lub ukrytą, wertykalną akcję liryczną. Zdarza się wyjątkowo (liryki lozańskie), że ruch kreacji „ja” tworzy pełny okrąg, obejmując wszystkie poziomy podmiotowości.

<sup>5</sup> Nieco inaczej odczytany model Nycza prezentuje T. KUNZ (*Miron Białoszewski i literatura*. „Teksty Drugie” 2006, nr 5).

<sup>6</sup> J. SŁAWIŃSKI: *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: IDEM: *Dzieło – język – tradycja*. Kraków 1998. Oczywiście, modele Sławińskiego i Nycza powstały w ramach innych teorii i nie dadzą się w prosty sposób scalić.

W modelu Nycza „ja” tekstowe obejmuje całość „ja” wewnątrz-poetyckiego, tropicznosc pozwala jednak ciekawie i dynamicznie opisywać zjawiska dziejące się na płaszczyźnie poetyckiej. Owo dzianie się (tak różnie ujmowane) nakłada się na wspomniane wcześniej przemiany, kreację podmiotu jako modelu bytowego, uczestniczącego w istotnym stopniu w kształtowaniu obliczy „ja” tekstowego. Dwoistość „ja” poetyckiego stwarza szczególne trudności w badaniach podmiotowości poetyckiej, otwiera jednak zarazem możliwość opisywania podmiotu bytowego jako istności wcielonej w konkretny, dotykalny kształt poezji.

## II.

Podmiotowość romantyczna powstaje jako coś przekształcającego i uwewnętrzniającego swoją postać w procesie szerszego i pogłębionego doświadczenia świata<sup>7</sup>. Odślania się w tym doświadczeniu inne, głębsze „ja”, coś fascynującego, choć czasem także – niepokojącego, wykraczającego poza świadomość, poza nasze władanie sobą, ale będącego także bardziej własnym, bardziej prawdziwym. W poezji polskiego romantyzmu to rozszerzenie podmiotowości, pierwsza zasadnicza przemiana i krystalizacja jej kształtu zaistniały, jak wiadomo, w twórczości Mickiewicza (w balladach, wczesnych romantycznych lirykach – *Żeglarz* – we wczesnych *Dziadach*). Pełne (silne) „ja” symboliczne, powstające w kręgu rytu przejścia, a na płaszczyźnie tekstu w wyniku osadzenia „ja” mitycznego w odnowionej matrycy sakralnej, krystalizuje się ostatecznie w *Dziadach* drezdeńskich, potem w innych

<sup>7</sup> Podmiot jako fenomen życia wewnętrznego opisuje (zwracając uwagę m.in. na owo poszerzenie doświadczenia) M. SAGANIAK: *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*. Warszawa 2009. Zob. też: Y. VADE: *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*. Przeł. P. ŚNIEDZIEWSKI. „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 173–194; A. BIELIK-ROBSON: *Duch Powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004.

realizacjach dramatu romantycznego; także w liryce (*Śniła się zima*) i w eposie (*Pan Tadeusz*). Proces jego stwarzania (skupiania) rozpoczyna się jednak wcześniej, już w *Sonetach krymskich*. *Sonet krymskie* i *Dziady* drezdeńskie powstały na emigracji, wydaje się jakby zanurzenie w obcym świecie radykalizowało procesy, które działały się przedtem w wielokształtnym „ja” wczesnoromantycznym.

Podobne zjawiska dostrzegalne są także w poezji Słowackiego: najpierw w powieściach poetyckich, potem w *Kordianie*, a także w jego liryce emigracyjnej („zachodniej” – np. *Sumnienie*). Ale w drugiej połowie lat trzydziestych następuje, wielokrotnie opisywany, kryzys romantyzmu (konwencji, języka), którego próbę eksploracji i przekształcenia podjął w swej poezji właśnie Słowacki (*Horsztyński*, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, potem *Beniowski* i późne przedmistyczne dramaty). W centrum znalazły się problemy zdestruowanego, wydrażonego, rozpadającego się „ja”. Te procesy (znakomicie opisane przez Jarosława Marka Rymkiewicza, Kwirynę Ziembę, Jarosława Ławskiego<sup>8</sup>) tworzą pierwszą fazę „modernizacji” podmiotowości romantycznej. Wyraźne są tu zjawiska opisywane przez Nyczę w konstytuowaniu się podmiotowości modernistycznej<sup>9</sup>: decentracji, horyzontalnego strukturalowania się „ja” tekstowego, jego rozwarstwienia. W samym gatunkowym kształcie poematu dygresyjnego wypracowany zostaje konstrukt podmiotowy, tworzony z elementów „ja” odcisniętych, odbitych, kreowanych na różnych poziomach tekstu i świata<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> J.M. RYMKIEWICZ: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982, s. 5–68; K. ZIEMBA: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki a ciągi dalsze*. Gdańsk 2006, s. 166–321; J. ŁAWSKI: *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 67–122. Także oczywiście w opracowaniach innych (Treugutt, Libera, Kalinowska, wcześniej Kleiner).

<sup>9</sup> R. NYCZ: *Tropy...*

<sup>10</sup> L. ZWIERZYŃSKI: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Próba modelu dwuwymiarowego*. W: *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja*. Red. M. KALINOWSKA i M. LESZCZYŃSKI. Toruń 2011; K. ZIEMBA: *Juliusz Słowacki w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” i w „Beniowskim”*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w tekście*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, I. PUCHAŁSKA, M. SIWIEC. Kraków 2008.

Jest to szczególnie wyraźne w dzianiu się na „kładce litewskiej” (IV pieśń *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*), choć ostateczne nakreślenie horyzontu aksjologicznego i scalenie dokonuje się w ostatnich pieśniach obu poematów dygresyjnych (w *Beniowskim* w horyzontalnej płaszczyźnie stepu)<sup>11</sup>. W tej gatunkowej niejako formie podmiotowości dostrzec można podstawową dla całej późnej poezji Słowackiego **konstelacyjną konstrukcję „ja”**. Polega ona najogólniej na rozluźnionej strukturze wewnętrznej, wielopłaszczyznowości przejawiania się poszczególnych aspektów „ja”, wieloaspektowych związkach z zewnątrz (różnie rozumianym) i horyzontalności tekstowej zasady scalania. W poematach dygresyjnych krystalizuje się pierwsza postać owej konstelacyjności – istotny jest tu udział intertekstualności i ironii romantycznej w konstruowaniu kształtu owego „ja”, a także dynamicznej, zmiennej subiektywności jako ogniska jego scalania.

Oczywiście, podmiot poematu nie stanowi właściwej, istotowej postaci „ja” poetyckiego (lirycznego), ale w przypadku poematu dygresyjnego wyłamuje się on swą konstrukcją i zasadą tekstowego funkcjonowania z ogólnego modelu „ja” epickiego, zbliżając się do podmiotowości lirycznej. A rola *Beniowskiego* jest istotna dlatego, że jego kontynuacje (redakcje: A, B, C, D) stanowią jedyny ciągły ślad tekstowy przemiany dokonującej się w poezji Słowackiego około 1842 roku. Na jego materiale badać można również metamorfozy podmiotowości. W kontynuacji A, B dokonuje się baśniowo-przygodowa, a potem heroiczna przemiana bohatera, przejawiająca się w destrukcji fizycznej (cielesnej) bohatera i w przesuwaniu go w wymiar heroiczno-sakralny. Dostrzec można także równoległe rozszerzenie, pogłębienie

---

<sup>11</sup> Wykorzystuję tu model, jaki stworzył i opisał Charles TAYLOR (*Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przekład zbiorowy. Warszawa 2001). Warto podkreślić, jak Słowacki realizował jeden z trzech punktów, fundamentów uzyskania tożsamości opisanych przez Taylora (horyzont etyczny, ekspresja „ja”, akceptacja „ja”). Poeta pracował nad stworzeniem w obu poematach metafory tekstowej, ujmującej wewnątrz świata utworu kształt bytowy swego „ja”, jakoś adekwatny do kreowanej tożsamości.



zakresu perspektywy oglądu i kreacji podmiotu-narratora (Pieśń VIII i następne). Te metamorfozy kontynuowane będą w redakcjach genezyjskich, choć w redakcji C najważniejszy stanie się proces „przemielenia” zgromadzonych składników świata, umożliwiający radykalniejsze i głębsze przemiany bohaterów, świata i podmiotu. Porzuca on maskę narratora ironicznego i stwarza, budując zarazem nową, genezyjską asocjacyjność tekstu, swój wymiar duchowy i rysy demiurga.

Nieco inaczej, choć w części konkretnych zjawisk i obrazów podobnie, proces ewolucji podmiotowości przebiega w samej liryce Słowackiego. W jego późnych, przedmystycznych wierszach najważniejsze wydają się dwa zespoły zjawisk. W wielu utworach widoczne są obrazy śmiertelnej destrukcji ciała bohatera (*Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika, Na sprowadzenie prochów Napoleona*). Liryki w tym czasie powstałe w większości sytuują się blisko granicy śmierci; ona współtworzy oblicze bohatera i perspektywę podmiotu. Często zawierają obrazy walki, przejścia przez śmierć (lub jej zapowiedź). Dodajmy tu konkretyzującą dialogowość – najczęściej zwrócone są do jednostkowego Ty.

W części liryków (najczęściej tych realizujących konwencję wyznania) Słowacki ujmuje, wyobraża istotę, centrum siebie, swojej podmiotowości w postaci materialnego, biologicznego, żyjącego serca<sup>12</sup>. Jest ono substancjalizacją tożsamości, ale i uczuć, przeżyć, a zarazem bytem, na którym dokonuje się różnych czynności i zabiegów. Szczególnie wyraźne jest to w liryku *Do Zygmunta* i w dwóch sonetach *Do A. M.* Zauważalna jest horyzontalność figury „ja” tekstowego, przejawiająca się w traktowaniu owego serca i podmiotowego „ja” na jednym poziomie akcji. W wierszu *Testament mój* poeta przetwarza ten obraz po „egipsku” – serce spalone w aloesie ma się zmienić w proch ofiarowany matce. Te materialne obrazy „ja” jako serca, a także stosunek podmio-

<sup>12</sup> Właśnie ta realność odróżnia je od sentymentalnych wyobrażeń. O kształtach podmiotowości tego okresu pisze M. KUZIĄK: *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w twórczości poety*. „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3, s. 31–42. Badacz zauważa pojawiające się wtedy obrazy serca i analizuje jego postaci kryształową i kamienną.



tu do serca jako rzeczy, na której dokonywać można różnych zabiegów, wydają się najważniejszym przejawem podmiotowości w tych wierszach.

Próby otwartej, horyzontalnej konstrukcji „ja” będą niezwykle ważne dla dalszego rozwoju podmiotowości Słowackiego i ewolucji polskiego romantyzmu. Ale równolegle (przełom lat trzydziestych i czterdziestych) powstają zupełnie inne, Mickiewiczowe, nieironiczne próby wyjścia z kryzysu romantyzmu<sup>13</sup>, dokonane w lirykach lozańskich. Autor *Dziadów* stwarza tu własny, późnoromantyczny model podmiotowości, wyraźnie „modernizowany”, choć w niezwyklej, bardzo indywidualnej postaci. „Ja” staje się otwarte, widoczna jest decentralizacja świata i podmiotu (*Nad wodą wielką i czystą, Gdy tu mój trup, Polały się tży*) i trudne do opisanie horyzontalno-wertykalne istnienie (krystalizowanie się) przemienionego „ja”, jego płynne, nieantropomorficzne, równoległe do innych bytowości świata działanie. Co istotne dla kształtowania się modelu podmiotowości romantycznej, dostrzec można (w perspektywie zmodyfikowanego modelu strukturalnego), iż rysuje się tu wspomniana już pełna figura okręgu. „Ja” empiryczne stwarzając nową postać „ja” mówiącego, skryształizowanego w niezwyklej, nieantropomorficznych postaciach bohatera lirycznego, nie zatrzymuje się na tych magicznych symbolach, lecz rzeźbiąc niestrudzenie wewnętrzne „ja”, obejmuje aktem stwarzania również przejawy „ja” autorskiego, którego nowe oblicze ujawnia się w przemienionej perspektywie podmiotu i w nowatorskich formach liryków. Ta metamorfoza „ja” autorskiego jest hermeneutycznym darem, jaki poeta-autor otrzymuje jako wynik lozańskich rekolekcji, medytacji nad własną podmiotowością.

---

<sup>13</sup> Sam kryzys romantyzmu przejawiał się w poezji Mickiewicza nie tylko niemocą ukończenia następnych części *Dziadów* i *Pana Tadeusza*, lecz także – jak ukazała to Marta Piwińska (*Juliusz Słowacki od Duchów*. Warszawa 1992, s. 30–36) – w serii zgryźliwych bajek. Inną, wcześniejszą próbę przełamania kryzysu romantyzmu stanowią *Zdania i uwagi* Mickiewicza, jakby wyjście poza model, granice poezji, szczególnie poezji romantycznej.

## III.

Zjawiska modernizacji, podobne do tych Mickiewiczowych, dostrzec można w twórczości Słowackiego, szczególnie po 1842 roku. Bliski lozańskim kształtom poetyckim wydaje się liryk *Bo to jest wieszczą najjaśniejszą chwałą*<sup>14</sup>. Z horacjańskiego toposu poezji trwalszej niż spż (sensy ogólne, uniwersalne) poeta stwarza coś analogicznie wiecznego, ale na sposób romantyczny<sup>15</sup> jednostkowego i konkretnego – uwiecznienie ulotnej chwili pożegnania (unicestwiającej to, czego jest domknięciem<sup>16</sup>). Obraz poezji jest tu ukonkretnionym („Ta kartka”) performatywem: autor pisząc w liryku o uczuciach (ich ekspresji – płacz), stwarza trwający, dziejący się nieskończenie, akt płakania („wiecznie będzie płakała”). Strofa druga, ukonkretniając rozstanie (drogi żegnających się), wzmagając jego sens przez wprowadzenie wymiaru ostatecznego („Ja kończę moje na ziemi wygnanie”), ukazuje zarazem, jak poezja (wiecznie płacząca kartka) przemienia podmiot-poetę („i łzami płynę”).

Ta metamorfoza, bardzo bliska lozańskim symbolom, stwarza głębsze, nieantropomorficzne i transcendentne oblicze „ja”. Zgodne to jest zasadniczo z kreacyjnym modelem symbolicznego „ja”, tropicznego ujęcia Nycza. W liryku Słowackiego jednak owo „ja” symboliczne (stwarzane przez poezję, przez płaczący tekst), implikujące warstwowy, wertykalny model „ja”, zostaje włączone

<sup>14</sup> Utwór ma już trzy znakomite, różne interpretacje, których autorami są: Marian MACIEJEWSKI (*Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*. Red. S. MAKOWSKI. Warszawa), Dariusz SEWERYN (*Słowacki nie-mistyczny*, Lublin 2001, s. 179–211) i Leonard NEUGER (*Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe Szkice literackie*. Katowice 2006, s. 41–53). Szkicowa interpretacja z książki o Słowackim, którą tu wykorzystuję, stanowi jeszcze nieco inną próbę.

<sup>15</sup> O romantycznym problemie poezji i uwieczniania pisze Ireneusz OPAKCI (*W środku niebokręga*). *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice. Zob. też: A. NAWARECKI: *Mały Mickiewicz*. Katowice 2003; M. PIECHOTA: „Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*. Katowice 2005, s. 153–172.

<sup>16</sup> O tych sprawach szczegółowo pisze A. NAWARECKI (*Mały Mickiewicz...*).

w linearny, horyzontalny porządek tekstowości: „Ale samotny, ale łzami płynę –/I to pisanie”. „Ja” istnieje tu w trzech równoważnych (temporalnie uporządkowanych) obrazach: teraźniejszej sytuacji „ja” poety, powstającego kształtu symbolicznej jego postaci i – pisania (poezji), trwałego artefaktu (uobecnionego wierszem), najszerzego, niezakończonego i niedopowiedzianego do końca. A więc „ja” symboliczne, wertykalne (transcendentne) istnieje tu ostatecznie w porządku tekstowej horyzontalności, stwarzającej takież tekstowy jego obraz. Symboliczność zaczyna się przetwarzać w inne, zdecydowanie już modernistyczne w konstrukcji, figury (alegoria?).

Oczywiście, model podmiotowości obecny w tym liryku nie jest jedynym wykorzystywanym i funkcjonującym w poezji genezyjskiej. Wyrażna i zasadnicza jest w niej wielość ujęć. Ale wiersz wskazuje cenną, istotną perspektywę lektury: skupienie się na tekstowych przejawach „ja” (które oczywiście funkcjonują zawsze w przestrzeni genezyjskiej). Możliwa jest jednak droga inna niż ta najczęściej wykorzystywana od genezyjskiego modelu do konkretnego tekstu. Bytowy model lektury zdominował (mimo skupienia na konkretnych obrazach, strukturach tekstu, formach), także moją wcześniejszą próbę opisanie „ja”<sup>17</sup>. W książce *Egzystencja i eschatologia...* naszkicowałem, jak owo „ja” genezyjskie powstaje w wyniku osadzenia zdestruowanego „ja” egzystencjalnego w symbolu biblijnym (duch–dusza–ciało); ukonkretniłem to w koncepcji „ja teandrycznego” („Ja” Chrystusowe wszczepione w „ja” egzystencjalne). Widoczną w poezji Słowackiego wielość kształtów podmiotu genezyjskiego spróbowałem odczytać i ująć w modelu zmienności ontologicznej (będącej mistyczną radykalizacją zmienności perspektywy epistemologicznej romantycznego podmiotu).

Teraz chciałbym skupić się bardziej na tym, co mówią kształty tekstu poezji genezyjskiej – jakie postaci, modele „ja” one stwarzają swymi formami. Mimo że badano to już, wydaje się niezbęd-

---

<sup>17</sup> L. ZWIERZYŃSKI: *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*. Katowice 2008.

ne dalsze dokładniejsze rozpatrzenie owej wielości „ja” właśnie na płaszczyźnie tekstowej. Wiąże się to z drugą, radykalniejszą, fazą tego, o czym już wcześniej napomykałem – konstelacyjności podmiotowej. Rymkiewicz dostrzegając, wskazując wielość postaci „ja”, wyprowadził z niej wniosek, że Słowacki w istocie nie wiedział, jakie jest jego „ja”<sup>18</sup>. Wniosek dopuszczalny, lecz niekonieczny. Próbowałem problem ten, w pewnym przynajmniej stopniu, wyjaśnić w koncepcji ontologicznej zmienności. (Temu też służyła koncepcja wypracowana na płaszczyźnie symbolicznej – archimów wiążących poszczególne części „ja” na kanwie matryc teologiczno-symbolicznych). Próba ta przeprowadzona została głównie na płaszczyźnie bytowej w korelacji z systemem genezyjskim. Poszczególne wcielenia, realizacje „ja” bliższe są albo biegunowi ludzkiemu, egzystencjalnemu, albo duchowemu, genezyjskiemu. Jeżeli w ten sposób konsekwentnie, wertykalnie uporządkujemy poszczególne przejawy, ślady „ja”, to uzyskamy swoistą wielopiętrową bytowość – jakby podmiotową wieżę (tubus, lunetę) – całość osoby genezyjskiej<sup>19</sup>. Poeta w poszczególnych utworach postrzegał przejawy swojego „ja” w różnych miejscach „kolumny”, na różnych poziomach wertykalnego modelu.

Teraz interesuje mnie jednak najbardziej to, że Słowacki postrzegał swoje „ja” w takiej ilości przejawów, kształtów, a co za tym idzie – w wewnętrznej złożoności. Druga genezyjska konstelacyjność zdaje się bowiem funkcjonować na dwóch poziomach. Z jednej strony jest propozycją innego niż wertykalny, bytowy, sposobu uporządkowania poszczególnych przejawów podmiotowości, uporządkowania właśnie w postaci horyzontalnej konstelacji, równoważnie potraktowanych tekstowych tworów. Z drugiej – będę postrzegał wewnętrzny porządek „ja” w luźniejszej nie-dogmatycznej (właśnie konstelacyjnej!) postaci, nawet jeżeli nie w pełni mieści się ona we wspomnianym genezyjsko-biblij-

<sup>18</sup> Zob. M. KORZENIEWICZ: *J.M. Rymkiewicz i inni*. W: *Słowacki mistyczny*. Red. M. JANION i M. ŻMIGRODZKA. Warszawa 1981, s. 235–250.

<sup>19</sup> To, mimo podobieństwa wyobrażenia, coś ontologicznie innego niż kolumny duchów; jak w *Samuelu Zborowskim* czy pismach filozoficznych bytości wieloosobowe.

nym modelu. Chciałbym badać i układać części „ja” tak, jak pokazują to teksty.

Opisywana przeze mnie wielość rejestrów „ja” obecna jest nawet w programowym wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż*. Mimo retoryczności, swoistej ideologizacji mamy tu (jak wskazała Maria Korzeniewicz<sup>20</sup>) wyraźnie dwa ujęcia „ja”, odróżnione małą i wielką literą. Pierwsze, ludzkie, jednostkowe wyrażone obrazem „kenotycznym” („Mały, ja biedny”), drugie, duchowe, „funkcyjne”, już jakby ponadjednostkowe (prorok, przewodnik). Przejście (łącznik) między nimi stanowią „śmiertelne łoże” i (będący swoistym *residuum* z przedgenezyjskiej twórczości) dwoisty obraz serca (małe, ale może pomieścić miliony”). Obraz „Ja” proroka jest skądinąd bliski postaci stworzonej w *Beniowskim* (szczególnie w kontynuacjach)<sup>21</sup>.

Rolę tekstowego kształtu „ja” odgrywają w wielu utworach konkretne figury geometryczne wyznaczające (organizujące) przestrzeń (i czas) świata, pośrednio określające podmiot (O *patrzcie, bracia, duchowy świat, Dajcie mi tylko jedną ziemi milę, Całą potęgą ducha cię wyzywam, Jak dawniej – oto stoję na ruinach, Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek, O! wielki Boże, o! Panie wszechmocny*). W części innych liryków, jak choćby w analizowanym *Bo to jest wieszczka...*, podmiot modelowany jest pośrednio przez kształt tekstu (kurczenie się, zanikanie). W lirykach *Do pastereczki* i *Słuchaj, młody człowieku* kolumna tekstu określa podmiot pośrednio, gdyż modeluje „Ty” liryczne. W niektórych utworach (*Anioł ognisty – mój anioł lewy*) podmiot, jego duchowe zdolności poznania i status bytowy określane są przez podwójne (linearne i a-linerne) ujęcie czasowości.

Ważne dla obrazu „ja” genezyjskiego jest to, że w wielu utworach genezyjskich jakaś figura lub figury całościowo ujmują pod-

<sup>20</sup> M. KORZENIEWICZ: „Ja mówiące” w tekstach mistycznych Słowackiego. W: *Słowacki mistyczny...*

<sup>21</sup> Przekształcony obraz serca – tu już jako wewnętrznej „świątyni”, nienaruszalnego, sakralnego, centrum człowieczeństwa – pojawi się jeszcze choćby w liryku *Przemówił, strzelił i od kuli ginie*. Widać jednak wyraźnie przemianę motywu.

miot i kształt świata. Obserwowaliśmy to w wierszu *Bo to jest wieszczą...*, jeszcze ciekawsze i wyrazistsze okazuje się w krótkim, skondensowanym (jakby kwadryny sonetu) liryku *Jak najcudniejsza jutrzienka*. Tu podmiot-bohater, wyrażnie demiurgiczny i orfejski, staje się na poziomie tematycznym duszą świata, choć to „ja” jest zarazem, jak okazuje się w końcówce liryku, śmiertelne. Jego działanie jednak na poziomie świata i tekstu stwarza figurę źródła („tchnienia mojego ruczaje”<sup>22</sup>), dokładniej, charakterystyczną dla genezyjskiej poezji figurę źródła wielostopniowego. Kosmiczny, sakralny poziom bytu (jutrzienka), który podmiot naśladuje, stwarza inicjalny, wzorcowy kształt źródła, a brzęczące gaje, a potem echa (antycypujące przyszły, „końcowy” ruch podmiotu) rysują kolejne ontologiczne jego warstwy. Na poziomie tekstu to zarazem figura kreacji, kolejny przejaw „ja”. Jako całość, figura źródła stanowi strukturalny, wielopoziomowy obraz podmiotu. Ale kosmos otoczony jest tu drugą figurą – okręgiem (cykl dnia i całości dziania się świata) – stanowiącą inne, potencjalnie boskie oblicze „ja”. Podmiot, włączający się w życie świata, lub w boski porządek, ma tu więc dwoiste oblicze.

#### IV.

Jedną z podstawowych cech tekstowego kształtu genezyjskiej podmiotowości (jej konstelacyjności wewnętrznej) jest rozwarstwianie „ja”, stanowiące skądinąd pewien przejaw procesu modernizacji<sup>23</sup>. Część wyobrażeń rozwarstwiającego się „ja” wynika z jego genezyjskiej, bytowej konstrukcji. Człowiek ujawnia się jako sklejanek żywiołów (*Patrz nad grotą, Do pastereczki*) czy

<sup>22</sup> Obraz stwórczego tchnienia został tu ukonkretniony akwatywnym zsubstancjalizowaniem.

<sup>23</sup> Oczywiście, funkcjonuje ono w romantyzmie i modernizmie w innych nieco systemach literackich, ale, jak spróbuję pokazać, modernistyczne ujęcie pozwala zrozumieć i dookreślić istotne aspekty genezyjskości.

innych elementów tworzących jego genezyjską bytowość – drzew, kryształów, brylantów (*Słuchaj, młody człowieku*). Owo przenikanie stanowi ślad, przejaw genezyjskiej prehistorii formy ludzkiej, lecz wskazuje także na ważny aspekt genezyjskiej antropologii – innego usytuowania relacji z naturą niż ta, dominująca w głównym nurcie tradycji europejskiej. Natura w późnej poezji Słowackiego – podobnie jak w myśli hinduskiej – stanowi część osoby, a nie tylko jej tło, otoczenie<sup>24</sup>.

W niektórych utworach rozwarstwienie konkretyzuje się w pewien tekstowy projekt struktury „ja”, jak to dostrzec można w wierszu *Los mnie już żaden nie może zatrwożyć*. Tu, w trzeciej i czwartej strofie, od bytowości podmiotu oddzielają się jej części (duch-skowronek, dusza-jaskółka), rozwarstwiające „ja” horyzontalnie, jak w modernistycznej alegorii (jedno obok drugiego). Ale w wierszu jest jeszcze to egzystencjalne (genezyjsko świadome) „ja” mówiące, które obserwuje dokonujący się proces, stanowiące wyraźnie najtrwalsze centrum podmiotu<sup>25</sup>. Podobnie w liryku *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie* częśćka świadomości (tęsknota) nie tylko została ubytowiona w konkretne kształty (anioł, orzeł), ale stanowi częśćkę równoległą (równie trwałą) do duszy<sup>26</sup>.

Rozwarstwienie tekstowe, dokonuje się tu zasadniczo tylko na poziomie projektu, będąc pewnym sposobem oglądu, uporządkowania „ja”. Oczywiście, wynikają z tego konsekwencje dla samego kształtu „ja”. W analizowanych wierszach najważniejsze jest być może przesuwanie akcentu na psychikę, jej doznania

<sup>24</sup> L. ZWIERZYŃSKI: *Genezyjski obraz drzewa – lasu – natury, a centralne sensory poezji Juliusza Słowackiego*. W: *Las w kulturze polskiej VIII*. Red. W. ŁYSIAK. Poznań 2012.

<sup>25</sup> W genezyjskim systemie, przywoływanym w tekście, lecz względem niego zewnętrznym, te części są bytowo, wertykalnie uporządkowane, tekst jednak implikuje inne ujęcie. Rozwarstwieniu podmiotu towarzyszy przemiana tekstu – w pierwszych strofach mamy porządek, rytm niemal wojskowy, ostatnie strofy (zmiana rytmu, zdania płynnie przekraczając granice wersów) uwalniają niejako „ja” z okowów nadmiaru porządku.

<sup>26</sup> Takich przykładów można podać więcej (choćby liryk *Dusza się moja zamyśla głęboko*).



czy wręcz jej aspekty. W perspektywie systemu genezyjskiego są one drugorzędne i nietrwałe, lecz w wielu innych lirykach zachowują się inaczej – właśnie w przeżyciach i doznaniach psychicznych wydaje się ujawniać niezbywalne centrum „ja”. W liryce genezyjskiej, a potem w *Królu-Duchu*, stwarza to zupełnie inny model bytowości duchowej, metempsychicznej; na pewnym poziomie świadomości genezyjskiej (anamneza!) w jakimś sensie psychiki ponadjednostkowej i ciągłej. W niej właśnie, w doznaniach psychicznych, emocjonalnych (tych intensywnych, ważnych, esencjalnych), budujących genezyjską „mojość”, ujawnia się i krystalizuje (przebija) to, co najistotniej podmiotowe, a zarazem duchowe, wieczne. To te elementy, a nie abstrakcja ducha, zdają się często bardziej trwałe, realne; na płaszczyźnie tekstu reprezentując (stwarzając) ślad najgłębszej bytowości, w której uzewnętrznia się także jakaś inna, ważna postać sakralności.

To genezyjskie rozwarstwianie, przejawiające się w tekstowych projektach „ja”, ujmujących podmiot w postaci horyzontalnej, wieloskładnikowej konstelacji, w szeregu utworów (także w analizowanym tutaj liryku *Los mię już żaden nie może zatrwożyć*) uzyskuje radykalniejszą postać – okazuje się nie tylko sposobem postrzegania, wyrażania, lecz także ontologicznym kształtem podmiotu, ujawniającym się w akcie destrukcji bytu ludzkiego. Zjawisko już opisane<sup>27</sup>, najwyraźniej wydarzające się w dramatach (*Sen srebrny Salomei*, *Zawisza Czarny*, *Agezylausz*, *Samuel Zborowski*) i w *Królu-Duchu*. Destrukcja dokonuje się albo przez zewnętrzne pasywne ociosanie ciał (Semenko, Agis), albo przemianę wewnętrzną (Zawisza). Tak przedstawia się ostateczna, duchowa przemiana Semenki:

Widząc tu dwie wielkie głownie  
Zgaszone Sawy szablą;  
Nad tą konającą świecą,

<sup>27</sup> A. KOTLIŃSKI: *Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000; L. NAWAREKA: *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusz Słowackiego*. Katowice 2010.

Której duch w płomienie spieszył,  
Tyle dokonałem słowy;  
Że się ten duch purpurowy  
Ugiął, a jam go rozgrzeszył,

(*Sen srebrny Salomei*  
akt V, w. 632–640<sup>28</sup>)

W *Królu-Duchu* Popiel rodzi się dzięki śmiertelnemu zniszczeniu ciała antycznego wojownika Hera Armeńczyka, a dalsze jego przemiany dokonują się także w związku z różnymi postaciami rozwarstwiania: na śmiertelnym polu orłów, których defragmentacja (skrzydła) udostępnia ich moc duchową, w lochu (smocze kształty), w przejściu przez śmierć Wandy. Następująca potem destrukcja ciała Popiela spowodowana jest negatywnym etycznie wymiarem kaźni, której dokonuje on na ludzie Lecha, sprawując w ten katowski sposób władzę nad nim (wydobywając jednakowoż z niego ducha<sup>29</sup>) i stanowi swoisty ślad owej kaźni na jego własnym ciele. Ostateczny, morituralny rozpad cielesności Popiela obserwujemy w „zderzeniu” z kometą-Zorianem; później dzieją się już zaświatowe męki jego ciała bólu.

W lirykach to ociosywanie ciała najczęściej ukazywane jest w obrazach lirycznego „Ty” (*Całą potęgą ducha cię wyzywam, Matecznik, Do Pastereczki*<sup>30</sup>), choć czasem także w metaforycznych wizerunkach „ja” – *O! wielki Boże – o Panie wszechmocny!*, *Do Franciszka Szemiotha*<sup>31</sup>. Najbardziej przejmujący obraz destrukcji „ja”, odsłaniający pełny jej wymiar egzystencjalny

---

<sup>28</sup> Cytaty z poezji Słowackiego wg: J. SŁOWACKI: *Dzieła wszystkie*. T. 1–17. Red. J. KLEINER. Wrocław 1952–1975.

<sup>29</sup> L. NAWARECKA: *Mistyczny...*

<sup>30</sup> Niezwykła destrukcja bytowości cara, rozpadającego się w momencie śmierci na trzech carów, wydarza się w wierszu *Śmierć, co trzynaście lat stała przy mnie*. Precyzyjna, wnikliwa interpretacja tego utworu dokonana w perspektywie antropologicznej (Dumezil) – zob. D. SEWERYN: *Potrójna śmierć*. W: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Red. E. SKALIŃSKA i E. SZCZEGŁACKA-PAWŁOWSKA. Warszawa 2011.

<sup>31</sup> Także – pośrednio – w lirykach wykorzystujących symbol ukrzyżowania (*O! nieszczęśliwa! o! uciemiężona!*).

i genezyjski, odnajdujemy w znanym liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz*. Centralny motyw utworu stanowi wyobrażenie rozrywania (targania), w końcowej części kulminujący w wizerunku ludzkiego bytu na granicy śmierci. Jego metaforą stają się linearnie (horyzontalnie) scalone obrazy łez, bólu, targań, i dramatycznego, wewnętrznego ruchu ciała (epileptycznych skoków serca), tworzące specyficzną postać „przędzy żywota”.

Te obrazy rozwarstwienia-rozbitcia cielesności ujawniają radykalniejszy i bardziej zasadniczy proces destrukcji. Są aspektem, przejawem centralnego, genezyjskiego wydarzenia: wielkiego wybuchu, zniszczenia, poprzedzającego kreację nowej postaci Bytu. Destrukcji, która jest kreacją. Ów stwórczy wybuch (jego wyobrażenia) dostrzec można w *Genezis z Ducha*, w *Królu-Duchu*, we fragmentach poematu genezyjskiego, w niektórych lirykach (*Patrz nad grotą, Niedawno jeszcze wasze mogiły*). Jego ślady: wyobrażenia rozerwania, przebijania, bytu płynnego, rozpryskującego się, pokawałkowanego, kubistycznego (także pokawałkowane struktury tekstu) obecne są w całej poezji genezyjskiej. Destrukcja ta związana jest z centralnymi genezyjskimi zjawiskami, ale postrzegana na płaszczyźnie tekstowej, szczególnie w kontekście poezji współczesnej (Białoszewski, Różewicz, Grochowiak...), okazuje się zjawiskiem bardziej uniwersalnym i wielowymiarowym, uruchamiającym wielość płaszczyzn znaczeniowych. Niedawno w artykule o podmiotowości Białoszewskiego Tomasz Kunz analizując wiersz *Sprawdzone sobą*, przypomniał i rozwinął jedno z podstawowych zjawisk jego poezji – „metafizykę” przedmiotu połamane, zniszczonego:

Połamane krzesło nie jest już „artykułem prawdy”, „rzeźbą samego siebie”, jest pozbawione swojej istoty, która zawierała się w jego jednoznacznej i oczywistej funkcjonalności. Połamane krzesło przestało być krzesłem, stało się rupieciami, więc niczym. Nieoczekiwanie jednak, właśnie wtedy ujawniło swoją wieloznaczność: może być „świecznikiem”, „miną byka”. [...] Przedmiot pozbawiony swojej wewnętrznej prawdy otwiera się na zewnętrzną rzeczywistość, staje się rodzajem pola magne-

tycznego, w którym ta rzeczywistość, a raczej te rzeczywistości ulegają związaniu „w jeden pęk” [...] <sup>32</sup>.

Jak dalej autor dookreśla, przedmiot-rupieć, a także „połamany” podmiot, wytrącone z oczywistości, zrywają więzy metafizyczne z gotowymi obrazami i ideami, i otwierają się na rzeczywistość, na nieprzewidywalne i nieokiełznane. Ujęcie współczesne znakomicie współbrzmi z analizowanymi zjawiskami konstelacyjnej podmiotowości poezji Słowackiego. Wydobywa interesujące sensy – bardziej uniwersalne i radykalne niż te znane systemowo-genezyjskie. „Otwieranie”, czyli destrukcja kształtu bytowego, ma tu dwa wymiary: z jednej strony tekstowo tworzy ową wielość ontologiczną, wrywa „ja” z sieci schematów i skupia wokół niego to, co inne (również nicość). Ale z drugiej strony (bytowej), właśnie tak ujmowana destrukcja ciała, otwierająca byt na wielość, na nieskończoność, stwarza radykalne naoczne obrazy przemieniania ograniczonego bytu ludzkiego w nieskończenie otwartą bytowość duchową, transgresję egzystencjalnej podmiotowości <sup>33</sup>.

Radykalność genezyjskiej destrukcji rozwija te linie lektury. Po zdarzeniu zniszczenia-kreacji i będącego jego efektem rozcięcia bytu dostrzec można w niektórych utworach (liryki, *Samuel Zborowski*, *Król-Duch*), jak w fizyczny świat i w zdestruowaną podmiotowość wnika spoza Bytu Nicość, stwarzając nowe postaci podmiotu i świata. To rozerwanie, tworzące drugą konstelacyjność, jest bardziej radykalne niż to, z okresu kryzysu. Pierwsze stwarzało otwartość, konstelacyjność w ramach jednorodnej metafizycznie przestrzeni świata, drugie rozrywa ją na nieskończoną

---

<sup>32</sup> T. KUNZ: „Ja: pole do przypisu”. Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia. „Teksty Drugie” 2006, nr 5. Wcześniej pisali o tym: w klasycznym tekście o poezji Białoszewskiego Artur SANDAUER (*Poezja Rupieci*. W: IDEM: *Samobójstwo Mitrydatesa*. Warszawa 1968) i Anna NASIŁOWSKA (*Trzy krzesła*. W: *Pisanie Białoszewskiego*. Red. M. GŁOWIŃSKI, Z. ŁAPIŃSKI. Warszawa 1993).

<sup>33</sup> Podkreślmy: destrukcja działa tu nie tylko jako duchowy proces prowadzący do przemiany, lecz jako bezpośrednia epifania ducha (dana w samym obrazie rozbijania ciała).

wielość rzeczywiście odmiennych metafizycznie światów, najradykałniej uobecnianą przez Nicość.

Można (trzeba!) zapytać, co owe tekstowe kształty „ja” wnoszą do jego całościowego modelu, jaką drugą, alternatywną do ujęcia bytowego, stronę podmiotowości stwarzają. Obie prowadzą w pewnym stopniu ku temu samemu punktowi – na krawędź nicości. Ale czynią to inaczej i co innego jednak mówią o „ja”. Bytowa fenomenologia „ja” włącza do wyjaśniania kolejne systemy symboliczne (chrześcijaństwo, mityczność, gnozę, kabałę, hinduizm...), budując w ten sposób wielość odniesień, kontekstów lektury, a co za tym idzie – wielowymiarowość znaczeń; one wyrrywają „ja” (i Byt) ze statycznej, ograniczonej przestrzeni. Dzięki temu niesprowadzalne jest ono do jakiegoś systemu. Podmiotowość istoczy się na przecięciu różnych sfer symbolicznych. Dodajmy, że owe systemy symboliczne łączą się w dynamiczną, nieskończenie rozszerzającą się konstelację. Jako ostateczny obraz powstaje absolutne otwarcie, nieograniczona niczym, radykalna transgresja. Taka jest graniczna, bytowa postać świata i „ja” genezyjskiego.

Tekstowość mówi nieco inaczej. Oczywiście, w centrum znajduje się opisany już genezyjski wybuch, rozrywający ciągłość „ja” i Bytu, tworzący skokowy model kreacji. Ale na tymże rozbiciu, rozprysku Bytu tekst wielu utworów nie kończy się, w niektórych z nich powstaje (jest) jeszcze „coś”, co ma specyficzną postać. Tak jakby Słowacki poznając, budując genezyjską bytowość, dostrzegając, że mimo nieskończoności przestrzeni, jaka się w niej otwiera, ta systemowa postać nie w pełni opisuje jego ludzkie doświadczenie. A ponieważ system jako koherentna całość (samoistnie się istocząca i rozwijająca) utrudniał mu bezpośrednie ujęcie, stworzenie własnej, jednostkowej, ludzkiej drogi, próbował ją szkicować inaczej – tekstowo, poetycko.

W liryku *Nie używałem leków i lekarzy* po obrazach walki podmiotu z żywiołami, w drugiej strofie znika antropomorficzne, oddzielne „ja”. Przejawia się ono teraz tylko w sugestywnych wyobrażeniach nieskończonego ruchu żywiołów (z głębi, którego prześwituje obraz „bałwana zimnego”). Inny, modelowy zapis

genezyjskiej metamorfozy zawarty jest w liryku *Patrz nad gro-tą*, gdzie po obrazach przenikania bytu pastereczki i żywiołów, po centralnym wyobrażeniu wybuchu (gwiazda!), wysnuwa się nowy, niestatyczny, „linearny” wizerunek dziewczyny, płynącej w trawach do słońca. Nie powinno nas zmylić pozorne podobieństwo do obrazu początkowego (skądinąd jednak wertykalnego), powstaje coś zupełnie innego, o nowej strukturze ontologicznej. Podobnie w analizowanym szkicowo liryku *Bo to jest wieszczka...* symboliczne „ja” zostało włączone w horyzontalną linearność tekstu. Dodajmy – nieciągłego, posegmentowanego na części.

Analogiczne obrazy dostrzec można także w innych utworach<sup>34</sup>. Najpełniej (i najradzykalniej) przemieniająca destrukcja oddana została we wspomnianym już liryku *Przez Furie jestem targan...*, w którym zarejestrowano całą drogę przemiany, „targanie”, rozrywanie, jako osiowe, liryczne dzieło się (po stronie tekstu analogiczna fragmentaryzacja). A dalej obietnice ocalenia. Najpierw mityczna – lot, odrodzenie (otchnięcie się) przez piękno, zderzone jednak z aktualnym, intensywniejszym i zdestruowanym obrazem podmiotu („płomieniem gorę”). Potem trudna do interpretacji część środkowa – Parnas, ale mroczny, pasywny. Pojawiająca się nadzieja zbawienia („złote zbroje”) to tylko błysk, nie stanowi, nie stwarza, więc głównego, (najważniejszego) kształtu drogi podmiotu<sup>35</sup>. Ten wywodzi się z samej mrocznej pasywności, przechodzącej w pra-mityczną przestrzeń świata Mattek – nieapollinijską, nieolimpijską, nieciągłą. Tu tka się kształt, stający się obrazem przemieniającej się bytowości podmiotu – egzystencjalna nić, nie bytowa, a raczej coraz bardziej niebytowa, wykraczająca poza granice świata<sup>36</sup>. Podkreślić trzeba, że ta nić

---

<sup>34</sup> Por. *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*

<sup>35</sup> Dokonuje się tu wspomniany już zabieg: wyrwanie „ja” z każdej, konstytuującej się, stabilnej przestrzeni symbolicznej.

<sup>36</sup> Podkreślić warto, iż z tych tekstowych i bytowych obrazów wynika bardzo wyraźnie, że owo niezwykle genezyjskie „ja” zdecydowanie nie jest silnym „ja” romantycznym. „Ja” duchowe z perspektywy Bytu jest słabym „ja”. Wprowadza to ciekawe możliwości interferencyjne z nowoczesnością i ponowoczesnością. Świadomość „słabości” występuje (od pewnego czasu?)

jest także (inaczej) otwarta w swej nieciągłości, punktowości; obserwujemy tu jakieś niezwykle otwarcie do wewnątrz.

Co to znaczy? Co daje ten inny obraz? Bytowy kształt to opisane uprzednio maksymalne rozszerzenie, absolutna transgresja, otwarcie. W tekstowym modelu mamy ścieśnienie w linię, nic – nieciągłą, punktową. W kontekście obrazów bytowych owo zawężanie, nieciągłość ujawnia chyba symboliczną, ontologiczną kenozę, apofatyczną redukcję – dotychczasowe, znane systemy symboliczne, obrazy Bytu stają się niewystarczające, nieadekwatne; zanikają. W zamian apofatycznie przebłyskują niebytowe kształty, jeszcze bardziej radykalnie otwarte i absolutnie transcendujące wyobraźnię. Właściwie owe poetyckie, tekstowe obrazy ukazują, ujawniają sam ów proces zanikania znanych wyobrażeń, postaci Bytu i jego przemianę, wywiedzioną z doświadczenia własnego, cielesnego, egzystencjalnego „ja”, jego morituralnej destrukcji, stopniowego unicestwiania. Zostaje tylko zupełnie nieuwarunkowany, nieograniczony obraz, symbol – Nicość.

## V.

I na tym właściwie kończy się wszystko; dotykając krawędzi nicości, zamykałem dotychczasowe teksty o genezyjskiej poezji i jej zjawiskach. Jak się wydaje, można jednak (nie iść dalej – poza Nicość? jak? gdzie?) próbować zrozumieć ją samą, drogę do niej, inny jej sens i wyobrażenie. Chciałbym raz podjąć to zadanie (choć to szalone i niewłaściwe, ale...). W zakończeniu książki *Egzystencja i eschatologia...* ująłem szereg obrazów, znajdujących się w różnych utworach Słowackiego, w nadrzędną figurę tunelu, chyba jednego z najważniejszych wyobrażeń genezyjskich. Przypomnę:

---

coraz częściej w tekstach o poezji Słowackiego. Zob. szkic Lucyny Nawareckiej *Ja-Duch. O podmiocie Króla-Ducha* w niniejszym tomie, s. 53–63.



Dostrzec to można w szeregu utworów: jako drażnienie tunelu w przestrzeni fizycznej i miejsca w przestrzeni duchowej (*Gdy noc głęboka*), drażnienie nici życia (i Bytu zarazem – *Przez Furie jestem targań*), drażnienie bytu sakralnego i stwarzanie niebytowego, apofatycznego, boskiego okręgu (*Jest najsmutniejsza godzina*). Lecz podobnym działaniem się jest opisana wyżej archeologia (katabaza) w głąb „ja”, odkrywająca głębię i niezbadane wnętrza sakralności; potem wiodące jeszcze dalej (*Zawisza Czarny*, *Samuel Zborowski*). Także, jeszcze radykalniejsza wyprawa w głąb „ja” ponadjednostkowego w *Królu-Duchu*. To drażnienie, owa pajęczyna-brama wyprowadzająca poza Byt, objawia się także na poziomie tekstu w postaci rozziwu, szczególnie ekstremalnie wyrwywającego się z gramatyki, z języka (*I ujrzałem te bałwany*, *Śni mi się jakaś wielka*, *Agezy-lausz*). Na różnych poziomach tworzy się ów niezwykły tunel, wprowadzający poza Byt<sup>37</sup>.

Teraz chciałbym to odczytanie nieco inaczej rozwinąć. Dla precyzji figurę tunelu odgraniczę od podobnej, w niektórych utworach wręcz nakładającej się na nią, figury przejścia (tunelu „przejścia”, jak ją czasem obrazowo nazywałem). Mimo bliskości wyobraźniowej są one istotowo różne. Tunel przejścia, modelowo skryształizowany przez Mickiewicza w III cz. *Dziadów*, a w poezji Słowackiego obecny już w przedmistycznej twórczości (*Piramidy*, *Mazepa*, *Testament mój*), to rytualno-mityczna syntagma przejścia przez otchłań (śmierć), pozwalająca uzyskać w świecie ziemskim owo wzorcowe, silne „ja” symboliczne<sup>38</sup>. Natomiast wyobrażenie, które teraz analizuję – jego najważniejszą, graniczną postać stanowi Pajęczyna – to figura symboliczna absolutnego wyjścia **poza** Byt (co często łączy się ze śmiercią), wejścia w ową pozabytową apofatyczną, boską Nicość. O strukturze podmio-

<sup>37</sup> L. ZWIERZYŃSKI: *Egzystencja i eschatologia...*, s. 324–325.

<sup>38</sup> Analizuje ten mitologem w romantyzmie szczegółowo Michał MASŁOWSKI (*Gest, symboli rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998, s. 14–23, 83–105). Antropologiczne podstawy rytu przejścia zob. A. VAN GENNEP: *Obrzędy przejścia*. Przeł. A. ZADROŻYŃSKA-BARAŃCZ. W: *Etnologia. Wybór tekstów*. Red. Z. SOKOLEWICZ. Warszawa 1969, s. 123–137.

tu, który tego dokonuje, można mówić tylko domyślnie – jego forma istnienia wiąże się z zanikiem znanych i wyobrażalnych rysów. Ale to wyjście, ten tunel (drażnienie jako obraz) ewokuje wyobrażenie podmiotu łączącego się z Bytem, kosmosem, a dalej, gdy pytać o kształt, sens i konotacje tego wyobrażenia – aktu miłosnego scalającego i włączającego „ja” w całość symboliczną<sup>39</sup>. To jednak tylko pierwszy, tymczasowy poziom interpretacji, nieoddający jeszcze istoty tego, co się wydarza.

Drugi, ważniejszy poziom tej figury, bliski symbolice *Pieśni nad Pieśniami* i niektórych traktatów mistycznych, to święta, boska erotyka – złączenie „ja” z Bogiem. Znany chociażby z pism Teresy z Ávila<sup>40</sup>. Obecny także w mistyce muzułmańskiej i żydowskiej (kabała – mistyczne, miłosne zjednoczenie z Szechiną<sup>41</sup>). Powstaje pytanie: Czy są w poezji genezyjskiej stematyzowane przedstawienia takiej „boskiej erotyki”? Da się je wskazać w sposób pewny w przestrzeni mitycznej (*Córka Cerery*) lub w sferze sakralnej obejmującej bezcielesne duchy (*Kiedy się w niebie gdzie zjedziemy sami*, Beniowski redakcja C).

Liryki ściśle sakralne, mistyczne (bezpośredni kontakt, złączenie z Bogiem), zawierają także sygnały, przejawy obecności symboliki miłosnej, ale funkcjonuje ona w nich w bardziej złożony i subtelny sposób; nie zawsze też dokonuje się to bezpośrednio w sposób stematyzowany<sup>42</sup>. W *Zachwyceniu* są to właściwie napomknienia i, przebłyaskujące w organizacji obrazów oraz w strukturze utworu, ślady. Całość liryku wiązą kolejne obrazy relacji „ja” – Bóg, strukturyowane w kategoriach wnętrza i zewnątrz. Najczęściej to podmiot-bohater (mistycznej akcji) jest listkiem,

<sup>39</sup> Samo to złączenie „ja” z naturą to obraz często spotykany w różnych postaciach w poezji romantycznej.

<sup>40</sup> Zob. J. TOMKOWSKI: *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*. Warszawa 1984, s. 54–89.

<sup>41</sup> G. SCHOLEM: *Kabała i jej symbolika*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. Kraków 1996, s. 65–69.

<sup>42</sup> Wspomina o obecności aspektów erotycznych w *Zachwyceniu* Zbigniew PRZYCHODNIAK, nie konkretyzując jednak tego stwierdzenia (*Liryczne przestrzenie Juliusza Słowackiego*. W: *Przygody romantycznego „Ja”*. Idee – strategie twórcze – rezonanse. Red. M. BERKAN-JABŁOŃSKA, B. STELMASZCZYK. Poznań 2012).

piórkiem, pierzem w objęciach Większego, ale dostrzec można także dokonującą się – w poetyce paradoksu – wymianę uczestników „boskiej gry”: podmiot staje się alkierzem<sup>43</sup>, który zostaje zalany (boskim) światłem. Jest także „płomieniste łoże”, tworzące swoistą klamrę utworu<sup>44</sup>. Łoże otaczane, opłomieniane ogniem Boga, dość wyraźnie przywołuje obrazy z *Pieśni nad Pieśniami* („Na łóżku moim szukałam tego, którego miłuje dusza moja” (3, 1) i szereg następnych obrazów kontynuujących symbolikę łoża miłosnego). W obecnych tu obrazach ognia – napaści przez ogień – także dostrzec można ślady miłosne<sup>45</sup>.

Jeszcze bardziej drapieżne i ekspresyjne obrazy miłosnego złaczenia odnaleźć można w liryku *O! Boże Ojców moich... Tobie chwala*, budującym dotykalność boskiego objęcia, jego gwałtowność, na kanwie symboliki biblijnej (psalmy), lecz także, mitycznej (Zeus porywający Ganimedesa): „Orlicy z ognia, która mię porwała/Ogni widzialnych z pierza upadaniu” (w. 3–4)<sup>46</sup>. Oczywiście, można zadać pytanie o związek tych obrazów z badaną tu figurą tunelu miłosnego. W liryku *O! Boże Ojców moich... Tobie chwala* tylko w jakimś sensie (ślad) dostrzec go można w drugiej

<sup>43</sup> W tekście mamy „alkierze”, co ewokuje obraz ciała duchowego, analogiczny do opisów Mistyków (Teresa z Ávila *Twierdza wewnętrzna*).

<sup>44</sup> Klamra została w inicjalnej części utworu przesunięta do trzeciego dystychu, wcześniejsze przygotowują obrazy Boga w postaci ognistej. Inaczej odczytuje sens owego łoża Włodzimierz SZTURC (w odniesieniu do mistycznego wzorca Pascala i ważnych aspektów rzeczywistości Ziemi Świętej). Zob. IDEM: *Semafora w mistycznym tekście Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*. Red. M. KUZIĄK. Słupsk 2002, s. 253–259.

<sup>45</sup> Jeżeli porównać te obrazy z kluczowymi Mickiewiczowymi obrazami miłosnego tunelu (Widzenie Ewy w III cz. *Dziadów*), to widać, że Słowacki unika obrazowania rokokowego i sentymentalnego budującego Mickiewiczową scenę symbolicznych zaślubin. Obrazy mistyczne Słowackiego są o wiele ostrzejsze i drapieżniejsze. Chociaż z innej strony patrząc, widzimy, że mistyczne obrazy tunelu miłosnego Mickiewicza są cieplejsze, gorętsze, bardziej ludzkie. W jakimś sensie owa ostra tonacja boskiej erotyki Słowackiego wiąże się z tym, o czym przy okazji innych, wcześniejszych wierszy pisał Zbigniew PRZYCHODNIAK (*Liryczne przestrzenie...*).

<sup>46</sup> Obraz nieco podobny do porwania Kory przez Hadesa w liryku *Córka Cerery* (I).

strofie, w przestrzeni przykrycia skrzydłami. Podobnie w *Zachwyceniu* na poziomie tematycznym jest tylko subtelny kontur przestrzeni wyrażających kolejne postaci epifanii Boga (ogień, opony, szpony, gmach). Ale całościowy, konsekwentny tunel prowadzący „ja” do scalenia z Bogiem tworzą tu nie obrazy, lecz rytmiczno-wersowy rysunek, stwarzany przez formę wiersza – owo koliste krążenie kolejnych dystychów (o czym trochę dalej)<sup>47</sup>.

Najniezwyklejszy może, ważny obraz tunelu scalania z Boskością stanowi symboliczne wyobrażenie pajęczyny:

A oto – jak miesiąca krąg – i Dyjanny mara,  
Pajęcza siatka stara i pyłem okryta  
U mojego sufitu – w izbie ubogiej wisiła...  
W niej utkwiły me oczy... a szara i słońca promykiem  
Złota sieć...

(*Próby poematu filozoficznego* VII, T. 15, s. 113)

Tu Bóg uobecniony został w apofatycznej, nieskończoności głębi Nicości, w którą podmiot zatapia oczy. Świat powstał na początku z owej Nicości i w nią się ma na końcu zanurzyć. Pajęczyna rysuje tu zarówno krąg stwarzający boską przestrzeń, jak i nici wskazujące centryczne ukierunkowanie całości. Pojawia się tu także drugi krąg – lunarnej Dyjanny, tworzący kobiecą sferę, pośredniczącą w ruchu wnikania w centralną, Boską Nicość.

Pewne aspekty owej boskiej erotyki, wyraźniej i w postaci bardziej rozwiniętej, zarysowują się w dramatach genezyjskich i w *Królu-Duchu*. W I Rapsodzie eposu to Umiłowana, a potem córka Słowa przeprowadzają Hera-Popieła przez tunel (złote schody), wiodący do nowego wcielenia. Potem obserwujemy także przejście Popieła (we śnie) przez miłosną i ognistą przestrzeń śmierci Wandy. Ale najważniejszy dla naszych analiz jest Sen

<sup>47</sup> Odmienny nieco tunel, żłobiony przez podmiot (jego łyż) w kamieniu, umożliwiający ucieszenie „w Bogu”, rysuje krótki liryk *Panie, o którym na niebiosach słyszę*. Inny, jeden z najbardziej niezwykłych, prowadzący przez kolejne żywoty i światy („trumny i słońca”), odnaleźć można w wierszu *Teraz pod żadną światową się władzę*. Tu, w związku z tym tunelem, także niezwykle oblicze radykalnie transcendentnego podmiotu. Jeszcze inaczej w *Uspokojeniu*.

Dobrawny z III Rapsodu. Tu (nie po raz pierwszy) okazuje się, że droga górna (wzlot) jest dla człowieka niedostępna – Dobrawna wzlatując do Jerozolimy, upada i odbywa dalszą drogę do świętego miasta przez otchłań dolną, aż po łąki pierwszej tęsknoty, gdzie spożyć ma przemieniającą hostię (Graal). Widać tu, jak Słowacki buduje wyobrażenie i sensy tunelu. Energią i tym, który na początku przebija Dobrawnie drogę do góry i otwiera przestrzeń (pragnąc jednocześnie jej miłości), jest smok-Popiel-Mieszko. Jego też wciąż spotyka, dążąc swą dolną drogą do Boga (on próbuje się bezpośrednio przebijać do Nieba). Słowacki oplata tu główny tunel przejścia, prowadzący do złączenia z Bogiem, nicią, siatką ludzkiej miłości, uwyrażniającą jego kształt i sens<sup>48</sup>.

Wyraziste i szczególnie piękne oplatanie tunelu przejścia do Boga przedzą ludzkiej miłości znajduje się w *Zawiszy Czarnym*. Wprowadzie pierwszy tunel pojawia się w sferze militarno-sakralnej (redakcja C, w. 287–289), ale w ścisłym związku z *sacrum* i Bogiem. Najpierw Rycerz przywraca ład, czynem kosmogonicznego stwarzania, potem owinięty przez Boga mrokiem zwycięża Krzyżaków, wreszcie jakby pruje materię świata. Traumatyczne zderzenie z krzyżem powoduje liczne destrukcyjne skutki, ale ostatecznie przemienia Zawiszę i scala z krzyżem. Druga scena, już niewątpliwie miłosna, wiąże się z palimpsestowym listem Zawiszy, pisanym przez Zorainę krwią, alfabetem arabskim, na psalterzu królowej Jadwigi. Boskie i ludzkie nierozłącznie splecione. Cudna muzulmanka wyznając swą miłość, jednocześnie

<sup>48</sup> Podobne symboliczne kształty dostrzec można w dramatach. W *Księdzu Marku* mamy negatywny tunel podziemny, którym Judyta wpuszcza Rosjan do Baru, spleciony jednak (na zasadzie inwersji) z miłością; ostatecznie Judyta i Kosakowski znikają w postaci dziwnego wyobrażenia ognia na koniu. Podobnie negatywny tunel stanowi jar w *Śnie srebrnym Salomei*, dziwny tunel śmiertelnego przejścia Gruszczyńskiego, równolegle czasowo dokonuje przejścia miłosnego Salomea (handel nią między Leonem i Semenką), potem jej sen-śmierć i ocalenie; splatają się z tym przejścia innych postaci. Wreszcie *Samuel Zborowski*: tunel miłosno-morituralny budowany przez Ramazesa, dla siebie i Atessy, jego przedłużeniem (alternatywnym) jest most nad przepaścią Eoliona i Atessy (i ich upadek), a potem ostateczny, końcowy tunel przejścia, doprowadzający postaci do granicy Nicości (koniec V aktu).

opowiada o niezwykłym miłosnym koncercie Zawiszy (jego zbroi, lecz także ciała – serca), rozrywającym niebo (redakcja D, akt II, w. 235–240) i odsłaniającym „Zabłąkitny, zasłoneczny,/ Rubinowy duchów rumieniec”. Ostatnia scena dramatu ukazuje morituralne zejście Zawiszy do otchłani, które rozświetla, swym wschodnim strojem-płomieniem, poprzedzająca go w tunelu śmierci Zoraina<sup>49</sup>.

Samo miłosne dzianie się: wnikanie, wypełnianie tunelu przez „ja”, oddane zostało (naocznie, dotykalnie) w liryku *Gdy noc głęboka...* Najpierw podmiot stwarza tunel „epistemologiczny”, przekraczający ograniczenia przestrzeni fizycznej, potem dwukrotnie obserwujemy drażnienie nieba. Pierwszy raz, gdy podmiot topi oko w gwieździe, co uruchamia jej lot. Drugi, gdy w końcowej strofie mówi o działaniu modlitwy, wyobrażonej jako kopanie i sianie „ziarna ducha”, będącego zaniecaniem w niebie ognia. To naoczne, dotykalne ukonkretnienia drażnienia. Najważniejszy jednak, wiążący wszystko, jest lot podmiotu, obejmujący cały utwór, niepowstrzymane wnikanie w mrok kosmosu i nieba, którego celem jest spotkanie z wyraźnie sakralizowanym tu słońcem<sup>50</sup> i oświetlenie „ja” „ogniami złotymi”. Ogień jako zapowiedź i ogień jako spełnienie.

W analizowanych tu utworach genezyjskich boska erotyka konkretyzuje się najczęściej w wyobrażeniach aktywnego drażnienia, działania podmiotu, różniących się od większości znanych „wzorcowych” przedstawień mistycznej erotyki, podkreślających (jak w *Pieśni duchowej* św. Jana od Krzyża) niezbędną bierność duszy. W niektórych, szczególnie radykalnych obrazach (*Jest najsmutniejsza godzina*, *Samuel Zborowski*, *Pajęczyna*) złączenie z Bogiem wiążąc się wychodzeniem poza świat, wykraczaniem

---

<sup>49</sup> W *Zawiszy...* (a także w *Samuelu Zborowskim* i w *Królu-Duchu*) dostrzec można jeszcze wspomniany (teraz przemieniony) tunel wewnętrzny: Bóg w trakcie destrukcji zamkniętego, ludzkiego bytu człowieka, draży tunel i wypełnia go nieskończonością ducha.

<sup>50</sup> Podkreślić można wyraźnie chrystologiczną, pasywną symbolikę wschodu słońca („świeci zorzy pręga”) ukonkretniającą symbol Boga jako Słońca Wieczności.

w apofatyczną Nicość, tworzy ważne, inne niż morituralne, wyobrażenie włączenia w sferę sakralną, boską.

Na końcu tych analiz tunelu<sup>51</sup> (miłosnego i wyjścia w Nicość) ponawiam pytanie: Jakie jest tu „ja”? Niewątpliwie, poddane jest ono destrukcji (doznania analogiczne jak w śmierci), jego dzianie się w tunelu jest postacią transgresji (szerzej – wariantem toposu *Homo? Viator*), a w jego wyobrażeniach (piórko, ptaszek, listek) dostrzec można cechy bytu powietrznego, ale co innego wydaje się tu najważniejsze. Wymienione cechy uczestniczą – jak można mniemać – w szerszym i bardziej podstawowym zjawisku wyrywania „ja” z przestrzeni poddającej się logice (zasadzie tożsamości, wyłączonego środka...). Poezja genezyjska czyni to za pomocą paradoksu. „Ja” jest jakieś i nie jest zarazem. Zostaje porwane i zostaje na łożu, objęte ogniem nie spala się. I co najważniejsze (na tym szczególnie zasadza się waga tej figury): „ja” scala się z Bogiem (z Innym), lecz pozostaje odrębne. O scalaniu i odrębności zarazem mówi wymiana akcydensów (duży/mały, antropomorficzny/zoomorficzny) i sposób mówienia o Bogu (Ty i On). Niewątpliwie jednak znika alienacja „ja”<sup>52</sup>.

Podobne, choć trudniej opisywalne zjawiska dzieją się w drugiej postaci tunelu. Przecież pajęczyna (także genezyjska) zawiera w sobie (przynajmniej potencjalnie) pająka, byt, który wchłania wnikaące w pajęczynę „ja” (co widoczne w bliźniaczym symbolu Saturna). A więc całkowite scalenie, wchłonięcie i przemiana wewnątrz (w jakimś sensie podobne do miłosnego). Na zasadzie równokształtności w pajęczynie bez uwidocznionego pająka, wejście w jej centrum przynosi podobny efekt – pochłonięcia przez Nicość, włączenia w nią. Ale analizy tunelu miłosnego wskazują

---

<sup>51</sup> Inne postaci tunelu (śmierci, inicjacyjnego przejścia) tylko w pewnym stopniu uczestniczą w tych zjawiskach.

<sup>52</sup> Złanie dostrzec można w „recesyjnych” lirykach *Kiedy się w niebie gdzie sejdziemy sami* i *Anioł ognisty – mój anioł lewy*, w których „ja” scala się z miłosną partnerką, jakoś zanikając. Transgresja odbywa się dalej, ale „ja” nie jest już jej aktywnym podmiotem. Ukazanie pozytywnych działań ludzkiego miłosnego tunelu, prowadzącego do transgresji, zawierają *Zawisza Czarny* (Zoraina!) i *Król-Duch* (Sen Dobrawny).



na to, że to wchłonięcie, włączenie paradoksalnie nie likwiduje „mojości” i jakiejś (?) postaci odrębności. Jest się częścią Boga i osobą (kroplą), która nie zniknęła w Oceanie. Tak sugerują inne genezyjskie symbole: kolumny duchów, nadosoba w *Królu-Duchu* i *Samuelu Zborowskim*. Właśnie w tym dramacie końcowy głos Zamoyskiego („Jestem przytomny”), osoby, która jest już w Nicości, potwierdza takie odczytanie. Oczywiście, destrukcja, przemiana, scalanie w Nicości mogą być niewyobrażalnie inne. Na dotknięciu tej granicznej inności postaci „ja” w Nicości polega waga figury tunelu.

## VI.

Naszkiecowany tu symbol miłosnego zjednoczenia z Bogiem zbliża nas do innego jeszcze, niezwykle i ważnego zjawiska, kreującego w grupie niestandardowych wierszy ciekawe i specyficzne oblicze „ja” genezyjskiego. Wyłania się ta grupa liryków z szerszego kręgu utworów, które wyraźniej niż pozostałe wykorzystują rytm, intonację, porządek zdaniowo-wersowy i inne właściwości struktury wiersza do rysowania wyobrażeń genezyjskiej bytowości<sup>53</sup>. Napomykałem niegdyś o tym, omawiając

<sup>53</sup> Michał Kuźniak analizując kształty podmiotowości w przedmistycznej poezji Słowackiego, przedstawia interesującą postać podmiotu (bohatera) jako zdestruowanego instrumentu i jego życia jako fałszywej melodii. W tle mamy harmonię sfer jako potencjalny stan idealny, przywrócony w poezji genezyjskiej (M. KUZIĄK: *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji...*). Nie jest to chyba tak proste. Oczywiście piękno, boska harmonia, pojawia się w tejże poezji, ale Słowacki w okresie genezyjskim nie cofa się w przestrzeń harmonii sfer, lecz podąża dalej – w liryku *Przez Furie jestem targań...* podmiot-lira zostaje całkowicie zdestruowany, choć w tej destrukcji pojawia się nowy, opisywany powyżej kształt. Taniec to nieco inna możliwość kształtu podmiotu w kręgu muzyki. Zob. też W. GUTOWSKI: *Glosa do Orfeusza Słowackiego* W: *Piękno Słowackiego*. Red. K. KOROTKICH, J. ŁAWSKI. Białystok 2012.

wiersz *Panie! jeżeli zamkniesz słuch narodu*; w końcowej jego części świetlna, płynna bytowość rysowana jest nie tylko obrazami, lecz także, równolegle, zmianą rytmu, płynnością foniczną nieprzerywanego przez zakończenia wersów długiego zdania. Teraz chciałbym opisać zjawisko szersze, bardziej konkretne i złożone, istotne dla całościowego konstelacyjnego obrazu „ja” genezyjskiego – **taniec**. Taniec, jako ponadsemantyczna figura kreśląca niezwykle, transcendentne oblicze podmiotu<sup>54</sup>. Zaczniemy od liryku, o którym była już mowa wcześniej – *Nie używałem leków i lekarzy*. Po pierwszej strofie, w której funkcjonowała bytowość podmiotu-bohatera, wyraźnie wykrojona z reszty świata i tekstu („duchem napełnione ciało”), w drugiej, samodzielność „ja” znika, nie ma już odrębnego wyobrażenia je przedstawiającego ani odrębności tekstowej. Jest tylko radosne wyznanie klęski i ruch morskiego żywiołu. Bytowość „ja” reprezentują teraz właśnie obrazy żywiołów, z którymi owo „ja” we wzajemnych zmaganiach zupełnie się scalało. Jakby tu w ścisłym sensie zaistniała Przybosiowa metafora „ja-świat”.

Ale na tym się nie kończy przekaz wiersza i to, co można powiedzieć o przemienionym podmiocie. Ruch żywiołów jest tu bowiem niezwykle regularny, rytmiczny. Przeplatające się słowa drugiej strofy tworzą swoistą, wyrazistą figurę – ósemkę (znak nieskończoności...), wielokrotnie, nieskończenie w tym wierszu możliwą do przemierzenia. Rytmiczna, powtarzalna, piękna figura ruchu – taniec! Taniec jako obraz przemienionego „ja”. Jego przedstawienie, postać istnienia, tkwi już nie w zamkniętym kształcie bytowym, lecz w nieskończonym ruchu i kreującej go niezwyklej strukturze rytmicznej wiersza. Mówią o naturze „ja” nie sensy słów, lecz ich rytmiczny przebieg. Obejmuje więc (wg modelu Sławińskiego) nie tylko „ja” bohatera i „ja” mówiące, lecz ogarnia także „ja” autorskie. Taniec zatacza zresztą dalsze kręgi, zagarniając sobą także mityczne sensy. Dziwna radość z klęski

---

<sup>54</sup> Warto by było, być może, uwzględnić tu antropologię, estetykę tańca, ale w ten sposób wracalibyśmy znów na poziom bytowego opisu, a tu chcę skupić się na płaszczyźnie tekstowej.

i trzykrotnie powtórzone słowo „szalony”, przejęte przez podmiot od żywiołów, w połączeniu z rytmem i nieskończonym ruchem włączają ten taniec w krąg dionizyjski. Taniec dionizyjski, jako droga do boskiej ekstazy i nieskończonej, ponadosobowej postaci życia (Zoe)<sup>55</sup>. Tańczący bóg wciela się tu w przemienionego poetę, uzyskującego transcendentne oblicze, którego postać stanowić by mogła poniekąd jedno z najniezwyklejszych obrazów tańczącego, nietzscheańskiego Zaratustry. Z głębi wyobrażenia prześwituje zarys śmierci, odsyłający do jeszcze innego kręgu wyobrażeń – tańca śmierci rytmicznie wystukiwanego rytmem księdza Baki<sup>56</sup>. Dwoista figura. Dodajmy, że można ją czytać jako postać symbolicznego, mitycznego, głębokiego „ja”, ale można także dostrzec tu powierzchniową figurę, arabeskę, która w linii, w konturze zawiera wszystko<sup>57</sup>.

Mityczny wymiar tańca jest jeszcze wyrazistszy w innym, tematycznie mitycznym wierszu, sonecie *Córka Cerery* (I). Tu bohaterką jest mityczna bogini Kora-Persefona. Ale rytm i cały wiersz-taniec stwarza sposobem mówienia podmiot. Taniec widoczny jest tu szczególnie wyraźnie w powtórzeniach, inwersjach i przeplotach słów. W pierwszej strofie rytmem tanecznym idzie „owieczka”-Kora („Tyś szła owieczka, [...] / Podobna owcy”), w ostatniej, bardziej niezwykle przeplata się życie ze śmiercią, co jest widoczne w podobieństwie dźwięków – cząstek splatanych słów („jadem są żywieni, / Tyś nie umarła – lecz jadła – i żyła”). Taniec życia ze śmiercią<sup>58</sup>. A do tego dziwna, niepokojąca radość bogini z porwania („Weselił Cię gwałt i wrzask nocnych

<sup>55</sup> K. KERENYI: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przeł. I. KANIA. Kraków 1977.

<sup>56</sup> Zob. A. NAWARECKI: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991. Nie obserwujemy tu oczywiście słynnej siekanki Baki, obecnej w wierszach-żartach Słowackiego (opisane przez Nawareckiego w rozdziale *Trzy żarty Juliusza Słowackiego*, s. 238–261), ale raczej rozszerzoną formę nakreśloną w końcowej części tego rozdziału. Niewątpliwie jest w analizowanych wierszach mitycznych złączenie rytmu tanecznego i motywu śmierci.

<sup>57</sup> A. BIELIK-ROBSON: *Duch powierzchni...*

<sup>58</sup> Jakby inny jeszcze wariant wykorzystania utworów ks. Baki.

ptaków”), tej, która stała się królową podziemia i jego światłem. W sonecie II podkreślono dziwność, inność nie tylko jej charakteru, lecz także bytowości. Stwarzane (złożone) piekielne jajo być może wiąże utwór z mitem dionizyjskim. Ale sam rytm i taniec to atrybuty i podstawowe, najwyrazistsze tu oblicze podmiotu.

Taniec jako figura, oblicze podmiotu (a w jakimś sensie model świata), pojawia się – co niezwykle ważne – nie tylko w wierszach „mitycznych” Słowackiego, lecz także w jego utworach mistycznych, sakralnych. Szczególnie wyraźne i piękne wydaje się w dwóch lirykach. Pierwszy to wiersz *Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli*, napisany na kanwie psalmu „paschalnego” (114), wyrażającego radość z powrotu do Ziemi Świętej, tworzący zarazem nietypowy obraz czasu świętego, wypełnienia Obietnicy, i zapowiedź tej ostatecznej, mesjańskiej<sup>59</sup>. Poeta tę radość, obraz tańczącej natury przejmuje i rozszerza. Znów mamy taniec przeplatających się słów (chiazmy, inwersje) jako tekstowy obraz mesjańskiej radości natury, w liryku wzbogaconej o wizerunki „miecza aniołów” stojących na głowach tańczących pagórków. Ale rytm tańca w drugiej strofie zaczyna być intensywniejszy, dziksz, transgresyjny (właściwie mamy tu już jakiś niezwykle skok, gwałtowny wzlot). Ujawniają się skutki dionizyjskiej ekstazy (o niej za chwilę): rozerwanie zwykłego czasu i przestrzeni, a dalej wzlot do nieba Boskiego i jego obraz. Czyni to gwałtowna przerzutnia połączona z inwersją:

Duch nie znał czasu – a czas nie znał miary,  
Szedł błyskawicą do wieczności progu  
Duch – a stał wieczność – kiedy stanął w Bogu.  
(*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli* w. 8–10)

To najbardziej niezwykła figura tego świętego tańca. Scalenie obrazu i tekstu w ruchu. Do uobecnienia inności świętej rzeczy-

<sup>59</sup> W kontekście biografii Słowackiego (Towiański, Krasiński) interpretacji tego wiersza dokonała Małgorzata NESTERUK (w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*. Red. S. MAKOWSKI. WARSZAWA 1980). Skupiając się na formie wewnętrznej utworu i związanych z nią sensach, inaczej nieco odczytuję utwór, szczególnie w globalnym scaleniu.

wistości Słowacki wykorzystuje paradoksy: czas staje, co stwarza wieczność i prawdziwy dynamiczny ruch<sup>60</sup>. Formy tańca zostają w tym niezwykłym wierszu-psalmie wzbogacone o jawnie wyrażony motyw dionizyjski (bachiczny) w postaci świętego pijaństwa – pijaństwa duchem, które przemienia rzeczywistość, biorąc udział w tym szalonym, lecz świętym tańcu. Radosnym i ekstazyjnym. Oczywiście, owo dionizyjskie pijaństwo jest tu metaforą I stopnia, która (podobnie jak taniec) zostaje przekształcona i wyraża rzeczywistość sakralną, mającą duchową już naturę<sup>61</sup>. Ważne jest jednak, że podstawową, istotową właściwość i kształt owej rzeczywistości ujmowanej przez metaforę II stopnia, wyrażają, są w stanie wyrazić, właśnie metafory dionizyjskie. W ten sposób Słowacki zaszczepia duchowe rzeczywiście w ciele.

Figurę tańca dostrzec można także w najbardziej istotowo mistycznym wierszu Słowackiego – *Zachwyceniu*<sup>62</sup>. Tu mamy jeszcze nieco inny rytm powtórzeń – taniec słów – i kolisty ruch powtarzający się w każdym dystychu<sup>63</sup>. Ujęty w karby dwuwersów, ale (szczególnie w części środkowej – w. 7–18) przekraczający je. Taniec przed Bogiem, jak króla Dawida – przed arką. Ale tu w postaci kołowrotu powtórzeń, rytmu, odwróceń, przeplotów składniowych – tańczy wiersz (podmiot autorski wierszem), a nie podmiot-bohater utworu. Ten uczestniczy w innej, mistycznej, sakralnej symbolice: ognia, światła, wiatru. A obroty słów (obok rytmu, płynności, anafory, paralelizmów) to forma tekstowego, a-semantycznego (choć znaczącego) „cielesnego” symbolu, wyra-

<sup>60</sup> Powrót do zwykłej rzeczywistości skutkuje poruszeniem czasu i zatrzymaniem prawdziwego ruchu.

<sup>61</sup> To doprecyzowanie, a także przypomnienie o słowach św. Pawła z Listu do Koryntian jako kolejnym istotnym kontekście tego liryku Słowackiego, zawdzięczam rozmowie z Lucyną Nawarecką.

<sup>62</sup> Pełna interpretacja (choć idąca w nieco innym kierunku) w mojej książce *Egzystencja i eschatologia...* Wcześniej: Brzozowski, Kułakowska, Szturc, Katarzyna Kander.

<sup>63</sup> Kwiryna Ziemia w rozmowie wskazała istotny trop – znajdujący się w listach Salomei Bécu zapis o tańcach małego Julka z Leosią Bécu, o niezwykłym „ekstazyjnym” wirowaniu w koło, być może jakimś prawzorcu tanecznego „transu”.

zającego przemienione, genezyjskie oblicze „ja” i jego związanie z Bogiem<sup>64</sup>.

Czemu te figury tańca<sup>65</sup> służą? Oczywiście, tworzeniu innego oblicza podmiotu. Ale także innemu ujęciu wymiaru sakralnego podmiotu i jego usytuowania w sferze *sacrum*. Takiemu, które obejmuje nie tylko ducha (abstrakcję...), lecz także ciało – realne, konkretne i dotykalne. Ekstaza obejmująca całość. Taniec ujmuję też, co istotne, nie jej aspekt statyczny, lecz zdecydowanie dynamiczny, wyrażany także przez wyobrażnię, symbolikę żywiołów (*Zachwycenie*). Całość zogniskowana jest wokół ruchu, kulminując w motywach prowadzących do ekstazy (bachanalia, taniec). Dzięki temu włączeniu w krąg dionizyjski, początek, sposób osiągnięcia ekstazy i drogę do niej poezja genezyjska lokuje w tym, co cielesne, w rytmicznym ruchu ciała, swą intensywnością poruszającym, uwalniającym ducha, lub w materialnym pokrzepieniu, napojeniu przez dionizyjski, płynny ogień, ożywiający i dynamizujący ciało, a poprzez nie także ducha. Taniec, który jest w tych wierszach na pierwszym planie, dokonuje się zawsze w ciele tekstu; boski rytm, który nie zatrzymuje się, nie kończy, przekraczając granice pojedynczego życia, istnienia.

Co chyba ważne – z kilku zarysowanych tu „innych” postaci „ja”, stwarzanych przez tekstowość (destrukcja, erotyka, taniec i pijaństwo ducha), trzy sytuują się w kręgu dionizyjskim. Wskazuje to na ważny, dionizyjski element genezyjskiej poezji, jak dotąd słabo zauważany i niemal nieopisany, lecz chyba warty do-

<sup>64</sup> Prowadzi do Boga owa niezwykła kolistość przejawiająca się w samej formie utworu. Ale jako podstawowa figura wiersza tworzy tu także symbol boskiej doskonałości, pełni i wieczności. Zob. G. POULET: *Metamorfozy czasu*. Wyb. J. BŁOŃSKI, M. GŁOWIŃSKI. Przeł. W. BŁOŃSKA. Warszawa 1977.

<sup>65</sup> Właściwie można by tę figurę tańca rozszerzyć na rozleglejsze zjawisko „boskiego igrania”, występujące, działające w innych jeszcze wierszach Słowackiego (np. *Na drzewie zawisł wąż*, *Takiego w sobie ludów przerażenia*, *Do autora Skarg Jeremiego*). W pobliżu tego kręgu sytuują się chyba też wiersze do Bobrówien, analizowane ostatnio przez Kwirynę ZIEMBĘ („*I będziesz głosem mógł zawołana*”). *Juliusza Słowackiego wiersze do sióstr Bobrówien*. W: *Juliusz Słowacki – interpretacje i reinterpretacje*. Red. E. SKALIŃSKA, E. SZCZĘGLACKA-PAWŁOWSKA. Warszawa 2011).

kładniejszych badań. Zrozumiałe, że w tym łańcuszkowym opisie różnych postaci „ja” potyckiego znalazły się tylko te kształty, które dostrzegłem, które wydały mi się ważne i które potrafiłem opisać. Chciałbym na koniec wspomnieć o jeszcze jednym, uporczywie wymykającym się. To różne oblicza chaosu, jako potencjalna, możliwa, jeszcze inna postać „ja”, napomykana przez Słowackiego w niektórych miejscach poezji (np. w *Dziejach Sofos i Heliona*, w *Agezylauszu* czy w *Królu-Duchu*). Co istotne, taki obraz Bytu i być może „ja” pojawia się w pismach Jakuba Franka, jednego z przywódców radykalnych, mistycznych odłamów judaizmu<sup>66</sup>. Jak wiadomo, frankiści działali na Litwie i ich pisma (zachowane po polsku) mogły być pośrednio znane Słowackiemu. Ale to jeden z możliwych tematów na przyszłość.

## VII.

Przyjrzenie się tekstowemu wymiarowi „ja” pozwala trochę dokładniej dookreślić rzeczywisty kształt „ja” Słowackiego. Okazuje się, że model „ja romantycznego” (duszy czującej), przemieniony w wyniku kryzysu, pogłębiony w okresie genezyjskim o fundament biblijny (ciało–dusza–duch), stanowi tylko ogólny schemat, w pewnym tylko stopniu opisujący postać „ja” genezyjskiego. Prawdziwy, konkretny jego kształt powstaje dopiero na płaszczyźnie tekstowej. Konstelacyjna, otwarta jego struktura o luźniejszej konsystencji, przekraczająca w okresie genezyjskim wszystkie formy i granice, zawiera zarazem wewnętrzne, dynamiczne wiązania, figury scalania<sup>67</sup>. Szczególnie wyraźnie odślawiają istotę owego „ja” naszkicowane uprzednio „niesemantyczne figury podmiotowości” – destrukcja, tunel i taniec, wymykające

---

<sup>66</sup> Píše o tym Gershom SCHOLEM (*Kabała i jej symbolika*. Przeł. R. Wojnakowski. Kraków 1996, s. 34–36).

<sup>67</sup> Semaforę, archim.



się opozycji horyzontalność/wertykalność. Właśnie owo wymykanie się schematyzującym biegunowym kategoriom (najoczywistsze w figurze tańca, lecz widoczne także w destrukcji i miłosnym otwieraniu-łączeniu) wydaje się jednym z najważniejszych i najciekawszych osiągnięć genezyjskiego kształtu podmiotowości.

Skądinąd, krzyżowanie się, stykanie horyzontalności i wertykalności w poezji genezyjskiej pełni istotną funkcję. Horyzontalność i wertykalność to dwa różne porządki tekstowe – metaforyczny i metonimiczny<sup>68</sup>, wskazujące na nadrzędny porządek rzeczywistości. Metafora oznacza ostateczną nadrzędność ładu metafizycznego, zawartego w strukturze Bytu, metonimia wskazuje, iż ten porządek nie ma takowej sankcji, jest strukturą nakładaną na Byt przez poznanie, porządek podmiotowy. W porządku poezji Słowackiego wiąże się to z opisaną uprzednio przemianą podmiotu i bytu. Pierwsza konstelacyjność wypracowana jako remedium na kryzys, uwzględniająca nowoczesną wiedzę i doświadczenie, wynikające z rozwoju nauki, przyjmuje zdecydowanie związaną z tym metonimiczność. W okresie genezyjskim poeta tworzy nowy, złożony porządek wertykalny (metaforyczny), ujmujący w zupełnie innej, dynamicznej postaci sakralność Bytu. Ale modelu metonimicznego Słowacki nie likwiduje. Wprost przeciwnie – budując wielką konstelacyjną metaforę (symbol bytu boskiego), otwiera konstelacyjność jeszcze bardziej, uwzględniając wielość przestrzeni metafizycznych i włączając w nią Nicość. W ten sposób metaforyczność okazuje się potencjalnym, symbolicznym ładem porządkującym wszystko wertykalnie wobec Boga (apofatycznego, mistycznego...), ale każdy element, aspekt, „ja” i Bytu, zanurzony jest aktualnie w rzeczywistości, istniejącej tu i teraz, empirycznie doświadczanej i metonimicznie porządkowanej, co rozwarstwia, otwiera i przemienia ich strukturę<sup>69</sup>. To osadzenie

<sup>68</sup> Wykorzystuję tu kategorie i opis Paula de MANA (*Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Kraków 2004), s. 74–98.

<sup>69</sup> W liryku *O! wielki Boże – o Panie wszechmocny* obserwujemy inwersyjnie odwróconą dwustopniowość podmiotu (i Bytu). Dosłowna jest jego sakralna, oparta ontologicznie w Bogu bytowość, metaforyczna – egzystencjalna, ludz-

w metonimiczności pozwala uniknąć statyczności i abstrakcji (schematyzmu) racjonalnych modeli teologicznych, nadaje konstelacyjności rzeczywistości otwartość i możliwość rozwoju. To osadzenie zgodne jest także ze swoiście agnostyczną właściwością ludzkiej (nowoczesnej) epistemologii, zawierającej nieusuwalnie niepełność i niepewność. Porządek metonimiczny reprezentuje ludzką naturę „ja” autorskiego, zawartą w globalnej postaci „ja” genezyjskiego.

To wszystko trzeba by uwzględniać w korekcie istniejących modeli genezyjskości; szczególnie większą złożoność i swoistą a-systemowość „ja” genezyjskiego. Szereg pojawiających się zjawisk – usamodzielnianie się części „ja” (także tych psychicznych) jako przejaw rozwarstwiania, otwieranie się kształtu „ja” na wielość przestrzeni metafizycznych, włączanie aspektów niemożliwości w te najbardziej niezwykle jego postaci, wreszcie powstające niesemantyczne oblicza „ja” – ujawnia wielokierunkowość poetyckiej pracy, jaką Słowacki nad podmiotowością prowadził; swoisty rozróżnienie między modelem genezyjskim i bezpośrednim doświadczeniem (poetyckim i duchowym); także bardziej fundamentalny problem złożoności i trudności scalania nowej, genezyjskiej tożsamości, pułapek ograniczającego modelu (i w ogóle myśli dyskursywnej), które próbował poeta przezwyciężyć, poszerzając model o zjawiska graniczne, często trudne do statyzowania, wyrażane przez niego w owych tekstowych, niesemantycznych figurach, obliczach „ja”.

---

ka (bocian...), realniejsza, dynamiczna i bardziej konkretna, uruchamiająca działanie się w utworze.

Leszek Zwierzyński

## Słowacki's poetical "I" – an attempt at a constellation perspective

### Summary

The text constitutes an attempt to widen and open the model of Słowacki's subjectivity. The author defines an ontic shape of the poetical "I" as a combination of a being "I" and a textual "I". He concentrates on examining textuality, revealing a series of untypical, and borderline phenomena not taken into account in the description of a Genesis "I", composing its "more loose" constellation structure. Especially important seems a series of phenomena close to the 20th century poetry: stratification, destruction of "I" (also a multidirectional transgression of the subject connected with it); a love tunnel showing a unique location of "I" in the Being and finally, a dance as a sub-semantic figure of a broadened and trans-humanistic being. They reveal a double (metaphorically-metonymic) location of a Genesis "I" in the world.

Leszek Zwierzyński

## „Moi” poétique de Słowacki – une tentative d’approche de constellation

### Résumé

Le texte constitue une tentative d’élargir et d’ouvrir le modèle de subjectivité de Słowacki. L’auteur définit la forme ontologique du « moi » poétique comme noeud du « moi » existentiel et du « moi » textuel. Il se concentre sur l’étude de la textualité, qui dévoile un ensemble de phénomènes atypiques, frontalières, non inclus dans la description du « moi » génésique, créant une structure plus « libre », celle de constellation. Le groupe des phénomènes proches à la poésie du XXe siècle est particulièrement important : décomposition, destruction du « moi » (aussi la transgression multidirectionnelle du sujet) ; un tunnel d’amour démontrant un placement inhabituel du « moi » dans l’Être ; enfin la danse comme figure de l’existence hors sémantique, plus large, trans-humaine. Ils montrent une double (métaphorique et métonimique) fixation du « moi » génésique dans le monde.